

2004

La enfermedad y la muerte en Pájaros de la playa de Severo Sarduy (1993)

Adriana Musitano

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Musitano, Adriana (Primavera-Otoño 2004) "La enfermedad y la muerte en Pájaros de la playa de Severo Sarduy (1993)," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 59, Article 15.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss59/15>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE EN PÁJAROS DE LA PLAYA DE SEVERO SARDUY (1993)¹

Adriana Musitano

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

El arte y la literatura no han evitado el tratamiento de la enfermedad y de la muerte, ni siquiera en el siglo XX cuando se ha generalizado un modo de morir inverso al tradicional, que esconde la enfermedad, evita el momento de la expiración y no espera la muerte biológica. Ariès (2000: 198-240) señala que no hay códigos socialmente válidos para comunicar lo que sucede con la muerte y que a mediados de los sesenta ya se produce el silenciamiento de las emociones. La interdicción respecto de la muerte y la negación constituyen un fenómeno social que, junto con la retracción del duelo, han hecho que a la enfermedad y al morir se los recluya al ámbito de lo privado, al espacio íntimo. Se mediatiza la relación con el moribundo, con el cadáver y se vacían de contenidos simbólicos los rituales funerarios. Thomas en *La muerte, una lectura cultural* (1990) caracteriza las prácticas tanáticas y aporta datos acerca de los procesos sociales de disimulación u ocultamiento, que muestran que sólo se tolera a la muerte como imagen y no como experiencia social. Registra algunos intentos, por parte de médicos, psicólogos y enfermos, de EEUU y Francia, por revertir la situación.

Philippe Ariès (1992, 2000) y Louis Vincent Thomas (1993 y 1990), como muchos intelectuales, hacen notoria la experiencia histórica de desritualización, desimbolización y profesionalización de las conductas sociales y de las prácticas funerarias. Y, en este contexto de escamoteo de la muerte, es cuando la era de los antibióticos llega a fines de los setenta a su culminación, decae la confianza en los medicamentos y, al mismo tiempo, el SIDA entra a incidir en la vida.

La manera común de nombrar a esta inmunodeficiencia parece corresponderse con el fenómeno de ocultamiento de la muerte y resulta coherente la represión con el retorno de antiguas fantasías que provocan la estigmatización y rechazo de la enfermedad como *peste* o mal y que a los enfermos se los excluya por imaginárselos *tocados por el mal*, seres peligrosos para la sociedad². Asimismo, las metáforas (Sontag, 1978 y 1988) que usa la sociedad para referirse a la enfermedad, en el lenguaje cotidiano y, muchas veces, en la medicina, implican una *retórica de guerra*. Palabras extraídas del lenguaje militar designan las acciones terapéuticas, los medicamentos, los virus y a ciertos síntomas. Se dice que la enfermedad *ataca*, que es necesaria una *defensa* masiva o que el cuerpo produce una *violenta* respuesta de muerte y que el sistema *no defiende* la vida. La retórica militar más que señalar a la enfermedad, a los tratamientos y acciones de la ciencia presenta lo irracional del imaginario, desconoce a los sujetos, atiende a procesos represivos y crea víctimas y victimarios, encubre la violencia social.

Los Pájaros de la playa, parodia, morbidez y mal

Cuando un sujeto, sobre todo si es joven, conoce la naturaleza del mal que lo aqueja, la textura del veneno que se ha infiltrado en su piel, tiene dos posibles reacciones, ya repertoriadas por ese terco rumor que azuca y cierne todo lo mórbido. Imágenes de la sangre y del semen: rojo grumoso de la cólera, o blanco espermático y apaciguador (Sarduy, 1993: 74).

La novela póstuma de Severo Sarduy³ por su temática remite al contexto problemático de la enfermedad. No se ocultan los cambios que genera el llamado *mal* sobre el cuerpo y se exhiben los modos físicos y psicológicos del deterioro, y la modalidad de escritura elegida refiere a dicho problema, individual y social. Aunque no hay cuerpos humanos descompuestos ni visión directa de la carroña la escritura del cubano se inscribe en la tradición que representa la muerte *intra vitam*

... el horror no está reservado a la descomposición *postmortem*, está *intra vitam*, en la enfermedad, en la vejez (Ariès, 2000: 45).

El narrador y los personajes expresan sus sensaciones ante y con el cuerpo enfermo, inscriptas en la modalidad tradicional de espera de la muerte, a la que exageran en su estar desencarnado. Suenan en eco la poesía medieval y barroca, las obras que no eluden ni los olores de la putrefacción, ni las visiones de los huesos bajo la carne enflaquecida, a las que en un sentido muy general se suele vincular al estilo que:

... se suele llamar macabro, (por extensión, a partir de las danzas macabras) a las representaciones realistas del cuerpo humano mientras se descompone (Ariès, 1992).

La muerte desde el siglo XVI al XVII fue “objeto de fascinación” (Ariès, 2000: 127), con el erotismo macabro y lo mórbido se representó la belleza de los cuerpos heridos, sacrificados o ya cadáveres:

Llamamos mórbido a un gusto más o menos perverso – pero cuya perversidad no es confesa ni consciente – por el espectáculo físico de la muerte y el sufrimiento. (...) el cuerpo muerto y desnudo se ha convertido en objeto de curiosidad científica y delectación mórbida. Resulta difícil separar la frialdad de la ciencia del arte sublimado (el desnudo casto) y la morbidez. El cadáver es el sujeto complaciente de las lecciones de anatomía, el objeto de investigaciones sobre los colores del comienzo de la descomposición, que no son horribles ni repugnantes sino verdes sutiles y preciosos en Rubens, Poussin y tantos otros.

Sarduy ubicándose en esa línea resignifica lo barroco, resalta la ruina de lo vital, juega con los efectos de la enfermedad del siglo XX y los describe añadiéndole las representaciones consagradas por una larga tradición artística. Une la percepción de lo mortal, de su morbidez a la artificiosidad del lenguaje (Benjamin, 1990: 159), promoviendo la liberación de lo patético a través de la técnica literaria de citación, la ironía y la sorna. Disfrute, admiración, conmoción patética y, a veces, comicidad paródica son algunos de los efectos que estas estrategias promueven en el lector.

La tradición macabra convierte a la vejez, al deterioro y a la descomposición en arte y belleza, Sarduy juega con ella en *Pájaros de la playa* (1993) y **transgrede el ocultamiento de la enfermedad, la negación de la muerte** como fenómenos propios de las sociedades contemporáneas.

La enfermedad no se representa de modo realista, se destaca el artificio, el “como sí”: la verdad de la ficción y del narrar crean su propio verosímil. La maravilla del arte se afirma sobre la naturaleza y la enfermedad, las imágenes exageradamente literarias y las palabras no usuales logran la distancia con lo narrado: El delirio, lo onírico y paródico construyen la ficción sobre un fondo que tiene su referente real, histórico y biográfico, en la problemática del SIDA.

El narrador tipifica dos grupos de enfermos, los coléricos y los exangües, ironiza con las esculturas de Giacometti, se expresa al modo de Virgilio (pasaje de *Las Geórgicas*, Canto IV, cuando mueren las abejas enflaquecidas y ateridas de frío), o de Nesson (cuando sus versos expresan que el viejo es *pura piel y huesos*), de esa manera lúcida y metaliteraria de la escritura de Sarduy se alivianan la narración de la enfermedad y de sus procesos:

Algo, sin embargo, aún a ensimismados y ululantes: la obsesión del peso, el pánico a desencarnar en vida, víctimas de esa irreversible fusión muscular cuya etiología es un enigma: el mal en sí mismo, o los paliativos y placebos con que trata de retardarse su progresión. Detestan los que conocen las figuras filiformes y caquéticas de Giacometti, anunciadoras, sin que el maestro tuviera ni la menor sospecha, de ese hombre de su mañana que es el de nuestro hoy: avanzan, hueso y pellejo, ahuyentadas por el vacío. O yendo hacia él. (Sarduy, 1993: 74).

El lenguaje literaturizado describe, narra, reflexiona sobre temas trascendentales o banales y las frases e imágenes de los personajes enfermos se reconocen inmersas en la tradición occidental, canonizadas las representaciones por el uso y el reconocimiento crítico: el texto narrativo explora y experimenta sobre las huellas dejadas por otros discursos, ajenos y propios. La apropiación de lo dado se puede establecer en acciones, personajes, animales y se percibe en esa especie de veladura que deja ver el entramado textual y la técnica narrativa. Un ejemplo mínimo, los colores son los azules cerúleos de Virgilio; los amarillos cadmíes y los añiles, los de los modernistas. Otro, vuelve la pareja de enfermeras, Auxilio y Socorro, que ya conocíamos desde las primeras novelas de Sarduy (*De dónde son los cantantes*, 19); también el tema del *Big Bang*, los animales emblemáticos, las saurios, caimanes y pájaros.

Reconocemos versos de poetas franceses vinculados a la percepción de la disolución corpórea y al disfrute del cuerpo, aún con la conciencia de que enfermo o viejo éste es ruina, “bolsa de excrementos” para Nesson, o *el abatido y pálido* de Ronsard⁴. A partir de los poetas que representaron la muerte dentro de la vida, según Ariès (1992) se consolida un modo de explicar e imaginar al que recurre Sarduy cuando representa, en *Pájaros de la playa*, la dupla enfermedad/vejez. Dice Ariès (1992: 107):

Desde entonces, la enfermedad, la vejez, la muerte no son más que erupciones, que salen de la envoltura corporal, de la podredumbre interior. No es necesario recurrir a elementos extraños, a espíritus animales que circulan, para explicar la enfermedad: ésta se halla siempre presente. La corrupción, la muerte, la vejez, la enfermedad mezclan sus imágenes que conmueven y atraen mucho más que espantan. Ese repugnante sexagenario... (...) deja que los olores de la podredumbre atraviesen su cuerpo: la vejez y la muerte llegan cuando la envoltura carnal ya no es lo bastante fuerte para contenerlos.

Las apropiaciones paródicas cumplen funciones atinentes a la exaltación del saber profesional del escritor (como en el barroco) y expresan, además, de manera distanciada, por la subjetividad macabra, aquellos aspectos biográficos y sociales interdictos con respecto a la muerte. Arte y vida resultan enlazados por los intercambios simbólicos y rituales que convoca

la obra, imaginariamente, para los personajes afectados por el *mal* y, en el registro histórico, con respecto a la muerte del propio escritor que está detrás de la escena, siempre presente en la escritura ejerciendo, a través de la *función autor*, el arte contra la muerte, dando visibilidad a lo que la sociedad oculta.

La violencia sobre los enfermos que se produce en la modernidad se trata de modo indirecto en la metáfora espacial: *cuerpo y espacio*, por rechazo, por sufrimiento, se implican en *vejez, parálisis, aislamiento, isla, pentágono, hospital para apestados*. Jóvenes devenidos en viejos *caquéticos*, presentados como los últimos miembros de congregaciones pasadas, meros signos de las comunidades de los '60, se reúnen junto a sanadores y fabuladores que migran de isla a continente o de continente a islas.

En estos espacios ficticios, privados y públicos, alegorías de otros históricos y reales, es dónde se produce el retorno de las fantasías del *mal* y de la contaminación y, también, de las ilusiones sesentistas, de la banal utopía del nudismo, del amor libre que el SIDA pone en jaque. La desilusión de la sanación por hierbas o ungüentos y se enfrentan a la "verdad" del encierro, de la muerte recogida por la escritura del cosmólogo, en su modo particular de hacer la historia de la enfermedad, porque el lector sabe que va reuniendo datos, observando a los otros y a sí mismo, reclusos en la vieja casona hospital.

Sabemos que la visibilidad del cuerpo doliente, en sociedades que niegan a la muerte y que a su vez son disciplinarias (Foucault, 1995), puede tornarse insoportable, por eso se impone la retorización y el juego ambiguo aludiendo a los viejos representados por Nesson⁵ o Ronsard⁶, y con sorna sobre la melancolía ante el recuerdo por los bellos cuerpos que fueron los jóvenes enfermos se produce la distancia con la imagen patética:

No eran viejos caquéticos, amarillentos y desdentados, las manos temblorosas y los ojos secos, los que, envueltos en anchas camisolas, estaban sentados en los bancos de hierro adosados a las paredes del *pentágono*, eran *jóvenes prematuramente marchitados* por la falta de fuerza, *golpeados* de repente por el *mal* (Sarduy, 1993: 20. La cursiva es nuestra).

Los cuerpos tocados por la muerte expresan la parálisis vital, exánimes, cohabitan en un espacio que sugiere analogías con otros espacios de poder y dominación. La *isla* contiene al *hospital* y éste al *pentágono* esa especie de invernadero, con cristales en los que los enfermos observan el cielo, las estrellas y los pájaros. Cada cuerpo, a su vez, contiene su disolución, la *muerte*. Los jóvenes deteriorados, pegados a las paredes del pentágono, son muertos en suspenso, cadáveres vivientes. Sus cuerpos desencarnados remiten a la *morte secca*, la representada por el barroco y muestran los efectos de la metamorfosis tanática. A veces, los líquidos de la putrefacción

se presentan como cuando se describe a un pájaro moribundo, en un anticipo metafórico y teatral de las muertes de los otros *pájaros de la playa*, de los que mueren por SIDA:

Una tempestad repentina se abatió sobre la casona colonial. (...) Una garza moribunda vino a caer en la ventana de la rubia atolondrada, siempre al acecho de un goteo. Tenía las plumas apelmazadas, las pupilas vidriosas, parecía que la habían sumergido en una sustancia pegajosa, nauseabunda y letal. Abrió el pico para vomitar una baba verde, la sacudían los espasmos violentos de la epilepsia final. Desplegó las alas, estiró el pescuezo tornasolado, abrió la membrana de las patas, como si fuera a nadar. Y quedó inmóvil. Las ráfagas movieron lentamente las plumas: un abanico mojado.

La de la transfusión se zafó como pudo del aparato y salió gritando... (...) Los viejos se habían agolpado en el pasillo. Sobre los triángulos de vidrio, las torres y las tejas, los pájaros caían fulminados, tiesos.

– Sufren, también, del mal – aseguró docto, uno de los ancianos. Tendría unos veinte años y la cara cubierta de manchones (Sarduy, 1993: 24).

En *Pájaros de la playa* la contradicción entre el cuerpo viejo y la no adecuación a la edad de los enfermos produce un efecto casi realista y patético, contrarrestado por el lenguaje neobarroco. La superposición de lo onírico a la narración de las mistificaciones de las terapias alternativas, propias de los '80, permite ironizar con las fantasías de cura de los aislados:

No: la luz cura. Hoy se han hecho visibles sus siete colores. El cielo desborda de esa misma fuerza que nos ha llegado a faltar.

Otro de los viejos vino a sumarse a la conversación, como si la carencia de energía implicara la de todo protocolo social. Tendría unos treinta años, pero ya no le quedaba pelo. Una expresión de burla o de resignación le fijaba el rostro, donde brillaban muy abiertos como los de un búho, los ojos amarillos, ópalos secos.

– La luz cura, pero no a mí. Mi espíritu ya no habita mi cuerpo; ya me he ido. Lo que ahora come, duerme, habla y excreta en medio de los otros es pura simulación. El sol anima, es verdad, pero algo en la piel tiene que captarlo, y eso es precisamente lo que desaparece con el mal. ... pero ya todo es póstumo. Me escapé del sufrimiento físico. – ¿Cómo? – inquirió la de la transfusión.

– Deshabitando el cuerpo. Dejándolo como un paquete de ropa maloliente, algo que es no sólo inútil sino molesto, insoportable. Ese abandono del cuerpo a los que lo escrutan es una desencarnación (Sarduy, 1993: 21-22. Las cursivas son nuestras).

Las imágenes de la novela ponen en escena el deterioro del cuerpo, la “bolsa de excrementos” (Nesson), el “paquete maloliente” (Sarduy), al enfermo atrapado en el pasado, en la nostalgia por lo vivido. Sin cuestionar

al poder de modo directo, se lo espacializa en ese cuerpo-cadáver y todo cuanto sucede desemboca en el “pentágono”. Espacio que mordazmente alude al lugar homónimo, ese que hasta el 11 de setiembre de 2001 se consideraba como el más seguro, el de mayor defensa en el mundo; resguardo imperial ridiculizado en uno de los poemas, encontrados junto al diario del cosmólogo⁷.

El pentágono dentro de la novela es una clase de *panóptico* (Foucault, 1995), por ser sitio de reunión para los enfermos y de examen (en los dos sentidos: en el etimológico, es medida, peso y prueba; en el médico, es control). En el espacio geométrico y vidriado convergen los cuerpos, los enfermos circulan y se muestra desnuda la muerte, la de los pájaros, animales y humanos. Se banaliza la experiencia *aislada* de la muerte en la isla, a través de las significaciones cosmológicas, del delirio de algunos personajes y por la mezcla con lo mítico y mistificante americano, hispano e insular.

Se retoman representaciones y lugares comunes de los enfermos, una, la del cuerpo *erizado de tubos*, el cuerpo conectado a máquinas es el de la rubia que arrastra aparatos y siempre pide que la tengan conectada. Otra, el enfermo de SIDA *amarrado* a su parálisis, el *caquéxico*, enflaquecido y débil, que Sarduy describe, en los '90, modificando los términos literarios de la poesía macabra. El cosmólogo dice:

Estar enfermo significa estar conectado a distintos aparatos, frascos de un líquido blanco y espeso como el semen, medidas de mercurio, gráficos fluorescentes en una pantalla. (...) Los astrónomos veían cuerpos celestes, esferas incandescentes o porosas (...) para los cosmólogos fue como para los enfermos: nos conectaron con aparatos en que los astros son cifras que caen, invariables y pocas noticias del universo... (Sarduy, 1993: 109).

Este personaje une lo científico y literario a la intencionalidad paródica, desnuda proyectos banales y es también quien se automargina en su celda, a pan y agua, para escribir, “*para redactar un diario sobre la extinción del cosmos y su metáfora: la enfermedad*” (Sarduy, 1993: 120).

La mode, c'est la mort

Pájaros de la playa (Sarduy, 1993) presenta una particular apropiación de *Las Geórgicas* de Virgilio pues toma el mito de Orfeo y Eurídice y redefine la pérdida de la mujer confrontándola a la ruina de la vejez y a su estado crepuscular. *Vejez y enfermedad* van juntas, ligadas a la poesía y al mito, así el personaje de Siempreviva parodia a la Eurídice de Virgilio (*Las Geórgicas*, 1994) y es la que atrae la atención por ser la no enferma, la que

muere de vieja, en torno a ella la narración avanza, sus movimientos son registrados por el enfermo que escribe, que historia la enfermedad. Ella busca en el hospital, en ese ambiente de muerte y morbidez, recuperar la juventud. Sonia es llamada Siempreviva porque salvó su vida en un accidente en un viaje tras las abejas lunares.

Siempreviva parodia a la mítica musa como el cosmólogo a Orfeo; los viejos ateridos y descarnados a las abejas enfermas y ateridas de frío; la *isla* y el hospital al espacio de los muertos. Como musa, además, permite la aparición del delirio y que los animales emblemáticos de la obra de Sarduy se presenten comiéndose unos a otros, deseando su cuerpo viejo y su erótica senilidad, por *la juventud dos veces perdida*. Genera la escritura del deseo, diríamos que se diferencia por el tono no solemne de la reflexión del Blanchot (1992: 126 y 130) y coincide con que

... nunca estamos en el espacio sino en el *estar frente a* de la representación y además siempre preocupados por actuar, hacer y poseer.
 ... Somos las abejas de lo Invisible. Locamente libamos la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible.
 ¿Qué podemos ofrecer nosotros en esta tarea de salvación? Precisamente esto: nuestra rapidez para desaparecer, nuestra aptitud para perecer, nuestra fragilidad, nuestra caducidad, nuestro don de muerte.

En *El espacio literario* (Blanchot, 1992: 161-166) la muerte, la musa, la mirada del poeta y la pérdida originan una escritura nueva, la de la ausencia⁸:

Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche por la fuerza del arte lo acoge... (...) ... la profundidad no se entrega de frente, sólo se revela disimulándose en la obra. (...) ... al volverse hacia Eurídice arruina la obra... Así traiciona a la obra, a Eurídice y a la noche (Blanchot, 1992: 161-162).

Con este fondo interpretativo del mito que convocan las palabras de Blanchot (1992) y la versión de Virgilio, entendemos que las apropiaciones del mito posibilitan el juego con el estatuto del artista y con la obra de arte como evanescencia y, también, con la retórica de la muerte, estética y social. En la siguiente cita, enmarcada en una escena erótica, se alude a los animales con los que Sarduy trabajó en sus producciones literarias y que representan, no son, lo metamórfico americano:

Siempreviva sentía muy cerca su cuerpo de centauro al revés... (...) Luego lo imaginó envuelto en un círculo de animales que se devoraban unos a otros. Un caimán verduoso y voraz se atragantaba con una cobra que ondulaba en las manos de un dios indio, ésta se tragaba a un colibrí ingravido en el aire sobre un terrón de azúcar, y el pájaro, a su vez, atraído

por la fosforescencia, ingurgitaba de un solo bocado a un cocuyo. El Caballo centraba la deglución en cadena de los animales – emblemas: un círculo de ojos saltones, garras, plumas y escamas (Sarduy, 1993: 62).

El tratamiento de citación no fiel reproduce versos, palabras, secuencias y temas de *Las Geórgicas* de Virgilio (1994). Nos interesa la relación analógica entre enfermedad y pérdida del alimento, representada en el episodio de las abejas. La siguiente cita de Virgilio permite releer las páginas de *Pájaros* y considerar las imágenes del cuerpo enfermo y la narración de las nostalgias sean las de la mujer vieja o las de los jóvenes viejos. El texto del cubano adquiere otros sentidos. Narra el poeta latino que la enfermedad y muerte de las abejas pueden ser revertidas, siguiendo viejas técnicas de sanación. Por eso va a narrar el mito que explicaría porque las abejas son golpeadas por la furia de Orfeo – en forma de peste, – y ellas, son las víctimas que sufren el castigo del mal, por la persecución de Aristeo, el furor ante la muerte a Eurídice. Virgilio narra a sus conciudadanos:

Pero si sus *cuerpos languidecen bajo una triste enfermedad* (ya que la vida de las abejas está expuesta a los mismos accidentes que la nuestra), cosa que podrás reconocer por inequívocas señales, como que a las enfermas *se les desnuda al punto el color y que una extrema delgadez deforma su aspecto*, luego que *echan de las colmenas los cadáveres de las que han sido privadas de la luz* y les tributan tristes honras fúnebres; o bien, que permanecen colgadas junto al umbral con las patas trabadas o se quedan todas quietas dentro de las viviendas cerradas, *desfallecidas de hambre y ateridas de un frío que las encoge*; se deja oír entonces un *murmullo más sordo de lo acostumbrado, un zumbido que no se interrumpe (...)* Pero si desaparece repentinamente toda la prole y no hay medio de regenerar la especie, es el momento de revelar el *memorable descubrimiento del pastor de Arcadia* y de qué modo la *sangre corrompida de los novillos sacrificados ha venido con frecuencia a engendrar abejas*. Voy a relatar en profundidad toda la tradición, remontándome a su primer origen (Virgilio, 1994: 257-259. Las cursivas son nuestras.).

El cuerpo humano enfermo, muerto, descompuesto, aparece *representado* por las abejas tocadas por la peste. Un tópico relacionado es la escritura del enfermo, del apestado su cansancio, su soledad, el cuerpo descomponiéndose:

Asumir la fatiga hasta el máximo: hasta dejar de escribir, de respirar. Abandonarse. Dar paso libre al dejar de ser (Sarduy, 193: 129).

Hoy me encuentro enfermo y solo (Sarduy, 1993: 162).

Basta con que el cuerpo se libere del protocolo social para que se manifieste su verdadera naturaleza: un saco de pedos y excrementos. Un pudridero (Sarduy, 1993: 166).

Las abejas son la alegoría social que remite a los enfermos, aislados, negados, eludidos, presentados de modo crepuscular, con un paulatino oscurecimiento, como cuando el sol se oculta e invade a la isla de la ficción. La enfermedad y la cura se enuncian de modo artificioso, metafórico y es oblicua la presentación:

– Son abejas lunares – aclaró el arquitecto – están condicionadas para orientarse con la claridad lechosa de la luna y no con la luz solar. Producen el doble que las abejas clásicas; sus celdillas son pentágonos, ... No son nada amigas del hombre... (...) Sólo se sabe que en un momento dado llega una reina senecta, que quizá ya ha reinado en otro lugar y con otras obreras. El joven zángano la alimenta con un extracto de yerbas (la miel verde que la robustece y transforma). Entonces, la reina parte, no se sabe si a morir sola o a regir otro panal (Sarduy, 1993: 146).

Siempre viva entre transfusiones, ungüentos y pócimas *vive* en el hospital (junto a las abejas/enfermos), hojeando revistas de modas, a la espera de recuperar la juventud y soñando con los colores azules cerúleos y las evanescencias nocturnas de las abejas (a diferencia de las de Virgilio que son solares al igual que el pastor Aristeo, como nocturno es el artista Orfeo). Ella no está enferma como las abejas perdidas y recuperadas por el personaje de Virgilio, Aristeo. El cuerpo de la mujer es el único que pareciera que recupera algo de lo perdido, pero eso es tan fugaz como certera la locura que la va invadiendo. Se dice que experimentó la juventud, *dos veces perdida*, al igual que Eurídice, *la vida dos veces perdida* (Virgilio, 1994), a las dos lo nocturno y órfico las pierde.

Siempre viva parodia con su nombre a Eurídice y será una inversión de ella. Las imágenes del cuerpo de la vieja reúnen lo honorable del pasado y son, a la vez, una de las descripciones más humorísticas y paródicas de la novela, lo que parece un ritual tanático es en “realidad” un baño para sacarle su olor a vieja.

Así, envuelta en un invisible sudario, uno por los brazos y otro por los pies, depositaron los risueños el cuerpo huesudo y recurvado, con un mechón de pelo rojo colgando del occipucio, como una crin de brasas, en el agua desinfectada y lustral (Sarduy, 1993: 65).

La sacra realidad del cuerpo viejo se une a un enrarecimiento del relato y se mezcla lo maravilloso y el delirio, por los alucinógenos o la senilidad de Sonia y a la par que crece la importancia del relato decaen las representaciones de la enfermedad. La mujer vieja deja atrás la figura trágica y solemne que conforma la tradición de Eurídice, del personaje mítico que tantas poesías y óperas han representado, desde los griegos a los modernos. Ante el espectáculo de los cuerpos ensangrentados de Caimán y

Caballo, se dice con sorna “Siempre viva, como era su deber, se había desmayado” (Sarduy, 1993: 125). En el texto de Virgilio, en cambio, Eurídice se expresa con la solemnidad de la tristeza al ver que Orfeo la ha mirado, que la ha perdido:

He aquí que por segunda vez los hados crueles me hacen volver atrás y el sueño cierra mis ojos anegados en llanto... (Virgilio, 1994: 278-9. En latín: “en iterum crudelia retro/fata uocant, conditque latantia lumina somnus...”).

Orfeo se vuelve, se oye un rumor sordo y ella pregunta el por qué de tal *furor*, en otra traducción de este pasaje, dice:

¿Qué delirio, exclamó ella, nos ha perdido, querido Orfeo, a ti y a mí? ¿Qué cruel violencia! *Ya por segunda vez, me arrastran al abismo los crueles hados; ya el sueño de la muerte cierra para siempre mis llorosos ojos. ¡Adiós!*, me siento transportada en el seno de una espesa noche; yo tiendo hacía ti mis desfallecidos brazos, mas ¡ay! , *¡ya no soy tuya!* (Virgilio, 1978: 230. Las cursivas son nuestras).

Siempre viva es como *la reina senecta* y los jóvenes viejos son los enfermos. Las abejas solares dan alimento, juventud, salud, son diurnas. Aquí no. Nos preguntamos el por qué, del personaje, cuál sería su función dentro de la acción y si se realiza el ritual de restitución de vida que en el texto de Virgilio conduce Aristeo. Sarduy (1993) narra otra recuperación, no la de Virgilio con el mítico sanador (Aristeo, siguiendo un ritual egipcio muele a palos el cuerpo de una ternera joven y, después de nueve noches, encuentra la posibilidad de la miel: primero, nacen del cadáver los gusanos y, después, las nuevas abejas). Primera aproximación o principio de respuesta: la relación intertextual con *Pájaros de la playa* (Sarduy, 1993) se funda en el nexo entre enfermedad, vejez y muerte; entre presencia y ausencia, entre búsqueda y decepción; entre alimento y arte.

Siempre viva toma remedios, se somete a los tratamientos terapéuticos alternativos, los sufre como sufre a los enfermeros que la asisten. Ella no es como Eurídice un cuerpo ausente, sí un pretexto para Sarduy y para el cosmólogo, recurso emblemático para la escritura narrativa y la reflexividad. Eurídice es la imagen *de la muerte dos veces vivida* (Virgilio, 1994), una excusa para el autor latino, como Siempre viva lo es para Sarduy (1993). Virgilio con la narración del mito establece la relación entre patria, trabajo y poesía, colocando a las abejas como su metáfora anagramática. Frente a la muerte y a la peste narra el fracaso de Orfeo (del artista) y el éxito de Aristeo (el apicultor). La función simbólica de los hechos de resurrección de Aristeo se relacionan con el vuelo controlado de las abejas, en seguir sus giros, almacenar su producción, hacerla propia con trabajo y disciplina.

Virgilio exalta estas valiosas acciones humanas, en referencia quizás a necesidades políticas y a las condiciones en las que produjo su obra y la relación que con su arte establece con el Estado romano. Cuando las abejas mueren por la ira de Orfeo, Aristeo cumple tareas mágicas y simbólicas semejantes a las del cosmólogo o a las de los fabuladores y sanadores de la isla donde habitan los enfermos. El apicultor/sanador practica en un cuerpo cadavérico una terapia sanadora, para la cura de la peste y que tenga fin la *muerte extendida*, el *mal* que inició la muerte súbita de Eurídice. Los apestados tienen en claro la función de los sanadores, de Caballo y Caimán:

Pero algo inapelable los empujaba; el reverso de todo lo medicinal, la cara oculta de todos los benefactores y los santos, la atracción por lo cenagoso, el deleite de la corrupción. Bajar hasta lo purulento, para luego subir hasta la luz inmaterial (Sarduy, 1993; 196).

La enfermedad en Virgilio representa un castigo social y la privación del alimento, la muerte y el olvido son las penas por haber salido Aristeo de la norma al perseguir a la joven. Se retoma una vieja relación y la cadena de significaciones puede aplicarse a *Pájaros*, por el vínculo entre muerte y SIDA: placer, deseo, sexo, frente a castigo, represión y confinamiento de los que transgreden la ley de la producción.

Siempreviva, a diferencia de la mítica musa y de cómo el arte la ha representado, es la confirmación y exposición del carácter artificioso e ilusorio de la literatura, banal, pasajero, como el de la moda. Moda y muerte se igualan. Los otros enfermos recordarán de la mujer un color, un *ramalazo de alheña*:

... en ella lo accesorio, el detalle olvidable en los otros, era lo esencial: trapos relumbrones, joyas empañadas, zapatos y sombreros. El sentido de la vida como un desfile de modas. Un traje brilla un instante y será, acto seguido, inútil, borroso, ridículo incluso. Un desecho: como el cuerpo que entregamos a la muerte. Los trajes, como las mariposas, deslumbran y caen. *La mode, c'est la mort* (Sarduy, 1993: 199)

A las desapariciones, acaso muertes, de los personajes Caballo y Caimán, se suma la desaparición de Siempreviva, quien va en búsqueda de las extrañas abejas nocturnas, abejas lunares, que ella quiere nuevamente ver, como en su primera juventud. La travesía por ese mundo casi apocalíptico es mordaz porque no es la miel (el alimento, la producción que une la patria en el fruto del trabajo), ni el alimento para todos que es el arte. Busca tan sólo una pócima para la juventud, recuperar la sexualidad y su recorrido es como "un calvario colectivo, impío":

Había llegado hasta esos parajes el insidioso rumor de que existía otra jalea más tónica, vigorizante y favorecedora de la erección: la que secretaba, industriosa y áurea, aplicada y nocturna, la reina de las abejas lunares. Había que alcanzar los relieves que poblaban las obreras siderales (Sarduy, 1993: 211)

El espacio más allá de la casona hospital, de las autopistas es posmoderno, se lo define con la mezcla de estilos, tecnológico y *Kisch*, uno de esos lugares que se repiten en todas partes, desde los años '80 en las sociedades contemporáneas. El tiempo del presente ha hecho su entrada explícita en la isla y de éste huye Sonia hacía el mar.

Era un *snack*: Un *self*. Un *fast-food*.

Una plataforma de cuarzo que abroquelaba un alto ventanal de *plexiglás*. Y un jardincillo de piedra (Sarduy, 1993: 209)

Ella, la siempre viva, avanza con “el fardo lúgubre de su cuerpo” (Sarduy, 1993: 212) cruzando la autopista, “como una sonámbula”. ¿Deja la búsqueda de las abejas? Se adentra en la playa, en el mundo subterráneo de la “utopía, en la ruina cuarteada y fúnebre de la casa subterránea, construida por su amado arquitecto” para advertir que no está ya más y sigue “sin mirar atrás” (Sarduy, 1993: 196), invirtiendo la acción de Orfeo. Le cortaron el paso “lagartos ígneos y estridentes pájaros” y no fue ya más objeto de narración. El Diario que escribe el cosmólogo termina así:

Si permaneció allí, contra viento y marea, si regresó al hospicio, cómo y con quién si volvió a ver al saurio y al equino, si continuó envejeciendo o recuperó la juventud *dos veces perdida*... Enlaces y desenlaces que tornará a contaros. Si la Pelona, siempre presta a golpear, me concede una tregua (Sarduy, 1993: 213. Las cursivas son nuestras).

¿Poesía de la ausencia?

No hay lugar vivo sino figura trazada, fija como un dibujo, representación de una presentación ausente. Allí está la curva del parque...

Aquí escribo, en esta ausencia de tiempo y de lugar, para que esa negación sea dicha y cada uno sienta en sí mismo esa inmóvil privación del ser (Sarduy, 1993: 130).

Los poemas que se colocan al final de la novela, con el título “Diario del cosmólogo”, son “encontrados en otro cuaderno, junto al Diario (Sarduy, 1993: 215) y presentan una poética coloquial, más directa que la del relato y que también representa la muerte y a los enfermos. Son poemas descriptivos, que fijan instantes cotidianos, síntesis de estados y momentos, como el que

crea el “Alguien tose en la plegaria/ pasa un pájaro:/ inconcebible silencio” (Sarduy, 1993: 221) o como estos versos que parecen sacados, para uso del enfermo, de un manual de las *artes moriendi* (Sarduy, 1993: 222), de artes modernas, las que rechazan la muerte:

Desechar la ropa.
 Frotarse con alcohol las manos.
 Lavarse el pelo.
 No usar perfumes; baños de agua caliente,
 yerbas.
 Para expulsar así
 de los poros
 el olor de la muerte.

Los enfermos en otros poemas aparecen “desterrados” de sí, el cuerpo herido, cosido, lacerado, pintarrajeado, presentados según el imaginario de la tortura, del suplicio y la locura. “El olor de la muerte”, la “pendiente abajo”, parecen ser las formas de reconocer sensorialmente a la muerte esperándola y, a la vez, acoplarse a la experiencia contemporánea de la muerte, “adiestrarse a no ser” y “cerrar los ojos”. El último poema de Marina Tsvietáieva, de 1936, representa tradicionalmente a la muerte como *segadora* y, a modo de epílogo, se expresa “... la muerte, como por distracción,/ segaré mi cabeza” (Sarduy, 1993: 213). Así los poemas parecieran contradecir con formas tradicionales las representaciones que exhibiendo la descomposición y decadencia corporal en la narración transgredían la negación y el ocultamiento de la enfermedad y de la muerte. Poesía y relato aparecen como dos caminos que se cruzan, en la ausencia y la presencia.

Tres novelas de los '90, escritura y SIDA

Un herpes en el párpado, que el ojo abierto disimula, una grieta incurable en la comisura de los labios, estigmas anodinos, nimios heraldos de lo irreversible que en su extrema perversión la naturaleza oculta – de ella, y no de su precario saber deriva la malignidad del hombre –. Un rasguño cada día, algo que pueda encubrir la ingravidez de lo cotidiano, apenas un alerta matinal del espejo; pero nunca un zarpazo, un ataque frontal que pueda provocar la defensa del cuerpo. El ingenuo se pudre sin saberlo. Enfermo es el que repasa su pasado (Sarduy, 1993: 131).

El Epílogo poético de *Pájaros...* no es el fin, tampoco el relato del diario que se corta con las palabras del cosmólogo. Hay otro desenlace que antecede la narración, conocido antes de que leamos la obra. En la solapa

del libro de Tusquets se avisa al lector que esta novela es de publicación póstuma, que Sarduy murió en junio de 1993 y que *Pájaros...* se publica ese año, al mes siguiente. El lector sabe que la muerte cortó la posibilidad de acceder a otra nueva escritura del cubano, que está ante los *versos últimos*. Lee la síntesis de la contratapa y sabe que se lo está guiando a percibir la obra desde un ángulo casi testimonial, a conocer la historia y a “esa fauna de mórbidos, herida de muerte” (contratapa). La publicación es un homenaje póstumo (así se expresa en la solapa), un ritual vindicatorio de la producción artística del escritor, de quien no se dice de qué ni como murió. La colección rinde su ofrenda al autor incluyendo *Pájaros* en la colección *Andanzas*. Colección en la que la obra de Sarduy no está sola con respecto a la problemática del SIDA (también se publican textos en relación con la enfermedad de Arenas – 1992 – y de Guibert – 1991 y 1992 –). Las presentaciones editoriales de estas obras y el soporte material de cada libro enmarcan la lectura y la condicionan, llevan a incluir la obra de Sarduy en un grupo no de pertenencia sino de destino, dentro de las obras producidas en la línea de la muerte. Varios son los datos que podemos registrar en esta línea de sentido: los cuatro textos son escritos en el límite entre la vida y la muerte. Los artistas enfermos de SIDA trabajan urgidos por la presencia/ausencia de la muerte y es, a partir de esta circunstancia y condiciones de producción, cuando hacen pública su muerte. La práctica editorial, en los escritos de contratapa y solapa juega a romper los límites entre obra y vida. Ello, además, coacciona aún más la lectura y se quiebra la habitual y moderna intimidad vergonzante ante la muerte del otro, pero esa ruptura se da sobretodo porque es literatura, arte para el goce, para el saber y para la venta. Nos preguntamos si lo estigmatizante de la enfermedad se anula.

Tomamos las otras obras de Tusquets, de la misma colección y establecemos los caracteres en común. *Antes de que anochezca* (Arenas, 1992), promueve y genera expectativas con respecto a la espectacularidad de las imágenes del cuerpo enfermo y a la exhibición de lo cadavérico. La materialidad de libro póstumo y el carácter de “última obra” se percibe neto, aún desde el título de las memorias ficcionales del cubano Reinaldo Arenas. Su libro de memorias y la novela de Sarduy (1993) como las dos obras del francés Herbé Guibert (1991 y 1992) circularon en el mercado incluidas en *Andanzas*, presentadas con las tapas negras de la colección y encuadradas por el diseño y las imágenes de lo mustio, del encierro, de la imposibilidad de seguir con la escritura.

En la tapa de *Pájaros de la playa* (1993) el lector ve parte de una ventana cerrada, iluminada con una difusa luz marina, en el afuera se trasparentan las arenas claras y los pájaros; adentro, un ramo de rosas mustias, colgando hacía debajo de la pared. Representaciones objetivas de lo muerto, perspectiva desde el encierro. Lugar común de la muerte. Si observamos el libro de Reinaldo Arenas, *Antes de que anochezca* (1992), la tapa presenta una

imagen que sugiere el retiro frente al mar, también la imagen muestra una ventana, ahora con rejas y en el afuera se aleja la máquina de escribir, aérea, escapándosele a alguien de las manos. El objeto se une al viento, que mueve las olas y las palmeras, también los papeles vuelan. La contratapa dice así:

El 7 de diciembre de 1990 el escritor cubano Reinaldo Arenas en fase terminal del SIDA, se suicida en Nueva York dejando *este estremecedor testimonio personal y político que terminó apenas unos días antes de poner fin a su vida* (Arenas, 1992. Contratapa. Las cursivas son nuestras.).

Las otras obras de Herbé Guibert (1991, 1992) presentan varios datos que las instalan en una línea de denuncia de prácticas no solidarias con el enfermo y las imágenes de tapa son bastante elocuentes. La primera muestra a un hombre en bata, una cama y tras él una ventana. La segunda, usa del tópico de la víctima y lo hace de una manera mórbida, con la belleza de los colores (verdes y grises) de la muerte y de la descomposición, dos manos en actitud de abandono, de pedido son las que dan forma al cuerpo de una paloma muerta. A partir de estos dispositivos gráficos y verbales, llenos de patetismo y lugares comunes para representar la muerte, se señala la faz pública del morir, una nueva ritualización literaria de la muerte, propia de las estrategias del mercado. Aparece la muerte, tolerada como imagen gastada, vieja, que no sorprende.

Guibert (1992) relata desde el resentimiento, narra las dificultades para conseguir los medicamentos, los auxilios engañosos de algunos amigos o presenta las cartas y consejos absurdos que recibió el escritor luego de su presentación en la TV francesa, cuando expuso públicamente que no deseaba más escribir. Este episodio en *Apostrophes* muestra la sin razón de una sociedad que niega la muerte y que la soporta y se conmociona sólo cuando es arte o imagen (Thomas, 1990), sociedad que excluye al enfermo pero que presiona al escritor para que narre su experiencia límite de la enfermedad. Desnuda el relato de Guibert (1992) que la vivencia del SIDA no provoca el acompañamiento y el arte como producto sí. La narración de Guibert (1992) se carga de datos, cifras de enfermos, de cómo la ciencia y los laboratorios experimentan con ellos, enumera los dolores que lo aquejan, los tratos recibidos en los hospitales. Narración testimonial y ficticia del aislamiento en las ciudades modernas, coincide con la perspectiva crítica de Sarduy, exhibe la enfermedad y denuncia las hipocresías, pero se distingue por su relato directo. El discurso va de lo autobiográfico a lo ficticio, aniquilando los límites entre uno y otro, con plena conciencia de esta disolución de fronteras genéricas:

Un poco de fiebre esta noche, calambres en las piernas, de nuevo la inquietud. Cuando lo que escribo adopta la forma de diario es cuando tengo la mayor impresión de ficción (Guibert, 1992: 81).

El escritor interroga al género, testimonia la intolerancia social y el reverso frágil del cuerpo, cansado, expuesto ante la mínima causa a la enfermedad. Se representa a un hombre con SIDA, sometido a la producción de la escritura, al delirio de escribir urgido cómo si desconociese el fin o como si este fuese el único reto ante el límite. La escritura se impone en una línea semejante el texto autobiográfico y ficcional de Reinaldo Arenas. Este, como Guibert o Sarduy presentan el cansancio del enfermo, cómo la inminencia de la muerte pone a la escritura una verdad concreta, ya no una experiencia poética de la muerte moderna, un límite del sinsentido de la existencia: el cuerpo impone sus dolores, cambios y descomposición:

Los dolores eran terribles y el cansancio inmenso. A los pocos minutos llegó René..... Después me quedé solo. Como no tenía fuerzas para sentarme a la máquina, comencé a dictar en una grabadora la historia de mi propia vida... . Ahora sí que tenía que terminar mi biografía antes de que anoheciera. Lo tomé como un reto (...) había grabado más de veinte cassettes y aún no anohecía. (...)

Pero las calamidades físicas no se detenían; por el contrario avanzaban rápidamente. (...) allí mismo en el hospital contraí otras enfermedades terribles como cáncer, sarcoma de Kaposi, flebitis y algo horrible. (...) de todos modos sobreviví (...) Tenía que terminar "*La Pentagónia*..." (Arenas, 1992: 11 y 12).

Los escritores que sufren la enfermedad estudian las marcas, *los indicios* que señalan la enfermedad presente tanto en pensamientos, miedos y dolores, como en las percepciones de los otros y nos señalan el modo como se vive la muerte. Conocemos por sus relatos, autobiográficos o ficciones, el *modus operandi* de ese otro que es la enfermedad. Así estos forenses estudian el cuerpo inerte, al cadáver que casi son los enfermos, los viejos, y en la espera comunican la violencia – social, psicológica y biológica – de la muerte por SIDA. Analizan descarnada y mordazmente la cuestión y los sentidos que resultan a partir de la experiencia de la enfermedad.

Pájaros de la playa (Sarduy, 1993) exhibe muerte, supera límites y cánones aunque no pasa el límite de lo tolerable, ni revela lo siniestro de un cuerpo descompuesto. Es una narrativa autorreflexiva y neobarroca que logra la distancia de lo autobiográfico y aporta nuevos sentidos al conflicto entre arte y vida, a los intercambios simbólicos atinentes al morir. El artificio, la moda y la muerte se igualan: mitos, personajes o frases son la materia mistificada y banal que cuestiona desde lo pasajero la violencia social. La comicidad intermitente del relato y de las imágenes anula lo solemne y trágico de la enfermedad: si bien no se provoca la risa ni carcajadas se traza como posible el disfrute lúdico, implícito en los juegos de lenguaje, las paráfrasis, las citas de textos clásicos. Al colocarse las

palabras cultas y los arcaísmos en situaciones inconvenientes, ridículas, se contrarrestan el patetismo y lo mordaz circunscribe lo melodramático.

En síntesis, las estrategias discursivas resaltan la maestría de quien escribe y que más allá de lo brutal de la experiencia histórica y personal del SIDA, Sarduy (1993) no cede ante las mistificaciones del artista ni ante la negación social de la enfermedad y de la muerte. Con Blanchot (1992: 823) expresamos:

Sí, hay que morir en el moribundo, la verdad lo exige, pero hay que ser capaz de satisfacerse con la muerte, de encontrar en la suprema insatisfacción la suprema satisfacción y de mantener en el instante de morir la mirada clara que proviene de tal equilibrio. (...) ... hacer coincidir la satisfacción y la conciencia de sí, encontrar en la extrema negatividad, en la muerte convertida en posibilidad, trabajo y tiempo, la medida de lo absolutamente positivo.

NOTAS

1 Este trabajo está relacionado con un trabajo mayor, investigación denominada “La poética de lo cadavérico en el arte de fin de siglo XX”, en la que analizamos la recurrencia y visibilidad – metafórica, metonímica y paródica – del cuerpo enfermo o muerto, las funciones y sentidos asignados.

2 Foucault (1990: 24-63) se refiere al retorno de las fantasías en relación con las metáforas de la peste y del mal, como generadoras desde el XVIII *del gran miedo* a la locura. Ese “retorno” de lo irracional podría aplicarse a fines del siglo XX también al imaginario acerca del SIDA, porque prevalece lo contaminante, la exclusión, la disciplina represiva y se conforma un imaginario que determina las conductas, las prácticas sociales e incluso la terapéutica y que van más allá de la lógica y de los avances de la ciencia médica.

3 Establecemos nexos con otras figuras del cuerpo enfermo, afectado por el SIDA, en textos publicados en los primeros años de los noventa, que circularon para los lectores de habla española reunidos en la colección *Andanzas* de Tusquets. Nos referimos además de *Pájaros...* (1993) a las obras testimoniales y ficcionales de Herbé Guibert (1991 y 1992) y de Reinaldo Arenas (1992). Dichos textos pueden además ser reunidos con el texto de Sarduy porque también toman como tema a la experiencia del SIDA y a la escritura literaria, en la urgencia por escribir *antes de que llegue la muerte*.

4 El poeta francés Ronsard murió a los sesenta y un años, “*pero desde los treinta sintió las marcas de la enfermedad y de la vejez y se entretiene en ellas con complacencia*” (Ariès 1992: 108). Ronsard, en la obra conocida como *Últimos versos*, crea poemas de tono crepuscular, en el tono que Sarduy recupera en *Pájaros*

de la playa (1993). Ambas obras representan la muerte *intra vitam* porque lo cadavérico está dentro del hombre, aparece en el color del rostro, en la cabeza calva que anticipa la calavera, aún a la *Pelona*. El cuerpo abatido, raquítico y calvo es esa muerte tan cercana, la imagen misma de la muerte, y es por eso que se habla coloquialmente de la *Pelona*.

5 Dice el poeta francés P. de Nesson: *No tengo más que los huesos, un esqueleto parezco. / Sin carne, sin músculos, sin pulpa... / Mi cuerpo va hacia abajo, dónde todo se disgrega* (Nesson, en Ariès, 2000: 45).

6 Expresa Ronsard en los versos que aparecen citados, parafraseados, en la novela de Sarduy: *J'ay les yeux tout battus, la face tout pâle, / Le chef grison et chauve, et je n'ay que trente ans*, ("Tengo los ojos totalmente abatidos, la cara completamente pálida, / la cabeza gris y calva, y sólo tengo treinta años").

7 El poema representa el espacio y el estar crepuscular: "Sentados / uno al otro muy juntos / en el largo pasillo abandonado, / hablan muy bajo / los viejos / y apenas miran / *el monumento imperial / cuando la luz declina* (Sarduy, 1993: 217. La cursiva es nuestra).

8 "Por la conciencia escapamos de lo que está presente, pero nos entregamos a la representación. Por la representación, restauramos, en nuestra propia intimidad, la violencia "del estar frente a"; estamos frente a nosotros, aun cuando miramos desesperadamente fuera de nosotros" (Blanchot, 1992: 124).

OBRAS CITADAS

Arenas, Reinaldo:

1992. *Antes que anochezca*. Tusquets. Barcelona.

Ariès, Philippe:

1992. *El hombre ante la muerte*. Taurus. Madrid.

2000. *Morir en Occidente, desde la Edad Media hasta la actualidad*.
Adriana Hidalgo. Rosario.

Berman, Marshall:

1986. *Todo lo sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Siglo XXI. México.

Blanchot, Maurice:

1992. *El espacio literario*. Paidós. Barcelona.

Guibert, Herbé:

1991. *Al amigo que no me salvó la vida*. Tusquets. Barcelona.

1992. *El protocolo compasivo*. Tusquets. Barcelona.

Foucault, Michel:

1990. *Historia de la locura en la época clásica*. F.C.E. México.

1995. *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa. Barcelona.

Sarduy, Severo:

1972. *De dónde son los cantantes*.

1993. Tusquets. Barcelona.

Sontag, Susan:

1978. *La enfermedad y sus metáforas*. Muchnik. Barcelona.

1988. *El SIDA y sus metáforas*. Muchnik. Barcelona.

Thomas, Louis Vincent:

1993. *Antropología de la muerte*. F. C. E. México.

1990. *La muerte. Un estudio cultural*. Paidós. Barcelona.

Virgilio:

1978. *Las Geórgicas*. Editorial Porrúa. México.

1994. *Las Geórgicas*. Cátedra. Madrid.